© EDITIONS DES MUSEES NATIONAUX 1963
PARIS – FRANCE

Art exhibition catalogues re-published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1977

ATLAN

Jean Atlan

Musée National d'Art Moderne Paris

22 Janvier - 17 Mars 1963

Jean Atlan est mort en 1960 à l'âge de 47 ans. Le Musée National d'Art Moderne se devait de lui rendre hommage comme il l'a fait pour Gruber, Walch, Nicolas de Staël, artistes fauchés avant la saison et dont l'œuvre a été cruellement interrompue au moment même où la jeunesse, en elle, s'épanouissait en fructueuse maturité.

Les premiers temps d'Atlan avaient été difficiles, sinon misérables et aventureux. Arrêté pendant l'occupation il n'avait échappé au pire qu'en simulant la folie. Cet épisode de son histoire met en relief un trait de son caractère, à savoir un extraordinaire don de mimétisme. Ses origines de juif nord-africain y sont aussi pour quelque chose : il y avait en lui du conteur oriental. Ceux qui, après la Libération, ont connu les fêtes d'esprit et d'amitié que, aux côtés de sa vaillante jeune femme Denise, il donnait en son atelier, n'ont pas oublié la verve bouffonne et intarissable de ses imitations, de ses parodies, de ses récits. Mais comme le conteur oriental, il savait, au cours de ces exercices, demeurer impassible, comme se retirant en lui-même pour se ranger à son tour avec les spectateurs et assister lui-même au spectacle qu'il produisait. Il semblait comme étranger à sa propre prodigalité et irresponsable de ses personnages.

Un pareil détachement révèle une grande force intérieure, une maîtrise. On sait qu'à son arrivée à Paris, en 1930, il fut étudiant en philosophie à la Sorbonne ; cela ne suffit pas toujours pour faire un philosophe, mais qu'il eût étudié ou non la philosophie, il était un philosophe. Il possédait cette sorte lucide et forte d'intelligence qui permet au philosophe de dominer toutes les circonstances et de disposer à son gré de ses propres dons. Et parmi ces dons d'Atlan, si nombreux, si heureux, si riches, il y avait des dons de peintre.

Ceux-ci allèrent de pair avec des dons de poète. Atlan a été un merveilleux poète, puissant, virulent et qui sait ce qu'il aspire à dire, qui sait dans quelles ténébreuses légendes originelles, dans quel « sang profond » il puise son inspiration. Ces sources de son lyrisme sont les mêmes que celles de sa peinture.

Sa poésie et sa peinture ont une commune patrie, celle de ces Atlantes qu'évoque son nom, un mélange de civilisations obscures qui remontent aux ères des premières migrations et des premiers rivages, une contrée mystérieuse et barbare faite d'on ne sait quelle Afrique et quelle Asie, sinon de quelle Amérique antérieure à sa découverte ou même à son éclosion hors des flots.

Issue de ces étranges nostalgies, la peinture d'Atlan s'est d'abord présentée sous des espèces confuses et violentes. Si imperturbable que fût le peintre devant ses dons, devant les forces qui émanaient de lui, il ne pouvait néanmoins ne pas en être quelque peu surpris et ne pas éprouver quelque peine à s'y reconnaître, bref ne pas avoir à lutter avec son ange. Le coloris en est âpre, la pâte épaisse, le mouvement fougueux, l'esprit féroce. Il y a là une fureur qui ne va pas sans incertitude. Mais la pensée secrète attend impatiemment son moment et le moment est vite venu, la maîtrise s'est affirmée, et la patrie cherchée a pris sa figure, — une figure souveraine.

Pour contradictoire que semble ce terme de figure au langage dont on doit user s'agissant d'une peinture de l'école abstraite, il vient ici tout naturellement sous la plume. Car les œuvres d'Atlan sont des chefs-d'œuvre, des chefs-d'œuvre nettement *configurés* et qui imposent une royale évidence. Ils ne pouvaient être autres que ce qu'ils sont, et cette existence est incontestable ; leur présence a un effet magique et fascinant. La couleur a pris sa place, et sur ces ocres rouges, ces jaunes dorés, ces bleus nocturnes, tous ces sourds éclats de gemmes, se tracent impérieusement d'immenses hiéroglyphes noirs. Ceux-ci dessinent des bêtes fabuleuses, des personnages sacrés, des dieux extrêmement anciens, peut-être l'Adam-Kadmon des Kabbalistes, sinon des volontés et des passions, bref tout cela que, chez les peuples encore purs, dessine, c'est-à-dire signifie, la danse.

Le don mimétique d'Atlan employait, d'entrée de jeu, la parole. Plus immédiatement encore, et sur son vrai terrain, qui est le terrain de la création plastique, il se déploie en geste vital. Et voici que nous touchons à la vertu essentielle que ses plus clairvoyants commentateurs ont reconnue à l'art d'Atlan : le rythme. Cet art est possédé d'un rythme puissant, il est un rythme, le rythme même ; c'est le rythme qui lui donne sa figure.

Ces rythmes noirs, donc, et d'un si beau noir, leur vigueur, leur noblesse et leur amplitude sont d'un irrésistible effet. Ils vont leur chemin en courbes décisives, se reprennent sur la butée d'un angle terrible, se compliquent en des entrelacs menaçants comme des nœuds de serpents. Ils s'étalent dans l'étendue de la toile, la sacralisant et faisant ainsi de chacune un ballet complet et une image.

Ce caractère achevé, absolument accompli des peintures de Jean Atlan contraste avec l'état d'inachèvement où, soudain, est demeurée son œuvre. On n'en éprouve qu'un plus poignant regret à songer à ses possibilités futures. Un feu s'est éteint dans son plus parfait éclat.

JEAN CASSOU
Conservateur en Chef du Musée National d'Art Moderne

23 janvier 1913	Naissance à Constantine de Jean-Michel Atlan, fils d'Élie Atlan et de Rachel-Laure Mellili, son épouse. Famille de négociants israélites aisés, très attachés au judaïsme et de culture toute française.
1919-1930	Études au lycée de Constantine.
17 novembre 1924	Mort du frère aîné de Jean, Pierre Atlan, étudiant en Sorbonne. Jean en est très touché.
Octobre 1930	Bachelier, il part pour Paris, afin d'y poursuivre, en Sorbonne, des études de philosophie qui le déçoivent. Plus qu'à la philosophie occidentale traditionnelle, il s'intéresse aux religions extrême-orientales et à la magie africaine. Il lit beaucoup, en particulier les poètes surréalistes et leurs précurseurs. Il sera rejoint à Paris en 1938 par sa famille qui s'installera, 8, rue Quatre-fages.
Juin 1933	Il obtient sa licence de philosophie.
Juin 1934	Il passe son diplôme d'études supérieures de philosophie avec un mémoire sur la *Dialectique Marxiste*, mais échoue les années suivantes à l'agrégation.
17 septembre 1939	Mobilisé, il est affecté au groupement de P.M.S., 46e compagnie, à Laval.
18 décembre 1939	Il est nommé professeur de philosophie au Lycée de Laval.
1940-1941	Il enseigne la philosophie au Lycée Condorcet, à Paris, jusqu'à ce qu'il soit révoqué par suite des lois anti-sémites.
Juillet 1941	Il s'installe 16, rue de la Grande Chaumière en compagnie de sa femme.
1941	Il publie son premier poème, *Initiation des Mortes*, suivi peu après par un second, *Autres Soleils et Autres Signes*.
9 juin 1942	Entré dans la Résistance, ainsi que sa femme, dès la première heure, il est arrêté, avec elle, à la suite de « l'affaire de la rue de Buci ». Chef d'accusation : actes de terrorisme.
1943	Il est transféré du Dépôt à la prison de la Santé ; puis, simulant la folie, il réussit à se faire interner à Sainte-Anne.
18 août 1944	Il sort de Sainte-Anne et participe aux combats de la Libération de Paris.
24 août 1944	Mort de son frère cadet, Paul, tué à Toulon dans les Commandos.
Nov.-déc. 1944	Il publie un volume de vers, *le Sang Profond*, et fait sa première exposition de peinture à la librairie-galerie de l'Arc-en-Ciel, rue de Sèvres. Accueil favorable de la critique et du public.
1945-1948	Le succès favorise son art de peintre et de lithographe.
2-25 février 1946	Il fait une exposition à la Galerie Denise René.
24 janvier 1947	Inauguration de son exposition de la Galerie Maeght.
28 novembre 1947	Inauguration « en l'hôtel du Pont-Royal, 7, rue Montalembert » de l'exposition de ses lithographies destinées à l'illustration de *Description d'un Combat* de Kafka.
Octobre 1948	Première manifestation à l'étranger, à l'Art Club de Vienne, suivie, deux mois plus tard, par une exposition au Salon Corner de Copenhague.
1949-1955	Le vent du succès tourne. Bien que son nom soit de plus en plus connu tant en France qu'à l'étranger, qu'artistes, critiques et admirateurs fréquentent en nombre croissant son atelier, il n'a presque plus de marchands ni d'amateurs pour lui acheter sa peinture. Années de misère.
1949	Première participation au Salon de Mai, où il expose par la suite chaque année.

GS.P331

1949	Première exposition en Allemagne (à la galerie Egon Günther de Mannheim) et en Italie (à la galerie Sandri de Venise).
1951	Michel Ragon publie le premier livre consacré à Atlan, *l'Architecte et le Magicien*.
Septembre 1953	La revue japonaise *Mizué* lui consacre un article élogieux et, l'année suivante, deux toiles qu'il envoie à Tokyo à une manifestation d'art occidental y remportent un grand succès.
18 août 1954	Mort du père de Jean Atlan qui en est profondément affecté.
1955-1960	Retour d'une faveur qui ira grandissante.
1955	Il exécute l'affiche de l'exposition de l'École de Paris pour la galerie Charpentier où il exposera désormais chaque année.
6 novembre 1956	Inauguration, galerie Bing, d'une exposition individuelle, la première à Paris depuis 1947.
1957	André Verdet publie un livre sur Atlan
Février 1957	Exposition à la galerie Dupont de Lille.
Mars-Avril 1957	Exposition au Palais des Beaux-Arts à Bruxelles.
Juillet-août 1957	Exposition au Musée d'Antibes.
Mai 1958	Exposition à la galerie Naviglio de Milan et exposition circulante en Allemagne.
Juillet 1958	Il achète une maison à Villiers-sur-Tholon (Yonne) où il passera dorénavant la plus grande partie de son temps.
31 janv.-13 fév. 1959	Exposition à la galerie Roux-Malaval de Lyon.
9 avril-2 mai 1959	Exposition à la Kaplan Gallery de Londres.
11 avril 1959	Il est pris d'une hémorragie interne au Stratford Hotel de Londres et transporté d'urgence au Saint John's Hospital, où il reste trois semaines.
12 nov.-5 déc. 1959	Exposition à la galerie Bing.
18 janvier 1960	Un cancer se déclare soudainement. Sa femme le ramène mourant de Villiers-sur-Tholon à Paris.
Vendredi 12 fév. 1960	Mort de Jean Atlan, entouré de sa femme, sa mère et sa sœur Camille, à 4 h. du soir, dans son atelier de la rue de la Grande Chaumière.
Mars 1960	Inauguration à New-York, à la Contemporaries Gallery, de son exposition à laquelle il avait travaillé jusqu'à son dernier souffle.

Peintures

1. PAYSAGE, 1944. Huile sur toile. 0,55 × 0,38. Signé en bas à droite. Au dos : Paysage, Atlan, 1944. Collection M. et Mme Alexander Margulies, Londres.

2. OISEAU-ROCHER, 1945. Huile sur isorel. 0,55 × 0,46. Signé en bas à droite et daté XXXXV. Signé et daté au dos : Oiseau et rocher, Atlan, 1945. Collection M. et Mme Alexander Margulies, Londres. *Bibl. et exp.* Bernard Dorival, Atlan, Tisné, Paris, 1963, pl. 9. — Atlan, Galerie Denise René, Paris, 1946.

3. PEINTURE, 1945. Huile sur isorel. 0,65 × 0,50. Signé en bas à gauche et daté XXXXV. Collection M. Raymond Buttner, Germaine (Marne). *Bibl.* Bernard Dorival, Atlan, Tisné, Paris, 1963, pl. 8.

4. L'ÉPERVIER, 1945. Huile sur bois. 0,65 × 0,54. Signé en bas à droite et daté 45. Collection particulière, Paris. *Bibl. et exp.* Bernard Dorival, Atlan, Tisné, Paris, 1963. pl. 10 — Atlan, Galerie Denise René, Paris, 1946.

5. COMPOSITION, 1945. Huile sur isorel. 0,61 × 0,50. Signé en bas à gauche et daté XXXXV. Collection particulière, Paris. *Bibl. et exp.* Michel Ragon, Atlan, Fall, Paris, 1962, p. 9. — Atlan, Galerie Denise René, Paris, 1946.

6. PEINTURE, 1945. Huile sur isorel. 0,72 × 0,60. Signé en haut à gauche. Collection M. Philippe Charmet, Milan. *Exp.* — Atlan, Galerie Denise René, Paris, 1946.

7. LE LION DE JUDAS, 1945. Huile sur toile. 0,73 × 1,00. Signé en bas à droite et daté XXXXV. Collection Mme Clara Malraux, Paris. *Bibl. et exp.* — Michel Ragon, Atlan, Fall, Paris, 1962, p. 18 — Bernard Dorival, Atlan, Tisné, Paris, 1963. pl. 7. — Atlan, Galerie Denise René, Paris, 1946.

8. COMPOSITION, 1946. Huile sur toile. 1,00 × 0,73. Signé en bas à droite et daté XXXXVI. Collection particulière, Paris. *Exp.* — Atlan, Galerie Maeght, Paris, 1947.

9. COMPOSITION, 1947. Huile sur isorel. 0,65 × 0,54. Signé en bas à gauche, non daté. Collection M. Beno d'Incelli, Paris. *Bibl. et exp.* — Bernard Dorival, Atlan, Tisné, Paris, 1963, pl. 11. — Exposition organisée par la Galerie Maeght pour la sortie du livre de luxe : Description d'un Combat, de Kafka, Salons de l'Hôtel du Pont-Royal, Paris, 1947.

10. PEINTURE, 1947. Huile sur papier. 0,41 × 0,48. Signé en bas à droite. Collection M. Beno d'Incelli, Paris.

11. CARNAVAL, 1948. Huile sur toile. 1,00 × 0,815. Signé en bas à droite et daté 48. Signé et daté au dos : Peinture de Carnaval, Atlan, 1948. Collection M. et Mme Alexander Margulies, Londres. *Exp.* — Margulies Collection, Arts Council exhibition, dans huit villes de Grande-Bretagne, 1960-1961, cat. nº 9.

12. COMPOSITION, 1949. Huile sur toile. 0,65 × 0,54. Signé en bas à droite, non daté. Collection M. R. A. Augustinci, Paris.

13. COMPOSITION, 1950. Huile sur isorel, 1950. 0,63 × 0,54. Signé en bas à droite et daté 50. Collection Docteur Roland Baudon, Paris.

14. COMPOSITION, 1951. Huile sur isorel. 0,81 × 0,65. Signé en bas à droite et daté 51. Collection M. Marcel Arland, Paris. *Bibl.* — Michel Ragon, Atlan, Fall, Paris, 1962, p. 20. — Bernard Dorival, Atlan, Tisné, Paris, 1963, pl. 18.

15. PAYSAGE-PIÈGE, 1951. Huile sur toile. 0,50 × 0,65. Signé en bas à droite et daté 51. Collection M. et Mme Alexander Margulies, Londres. *Bibl. et exp.* — Michel Ragon, Atlan, Fall, Paris, 1962, pl. 13. — Coronation exhibition of paintings and sculpture, Ben Uri Art Gallery, Londres, 1953, cat. nº 14. — Margulies collection, Arts Council exhibition, dans huit villes de Grande-Bretagne, 1960-1961, cat. pl. 12 et nº 10.

16. LE SCORPION, 1952. Huile sur toile. 0,81 × 0,60. Signé en bas à gauche. Collection M. et Mme Alexander Margulies, Londres. *Bibl.* — Michel Ragon, Atlan, Fall, Paris, 1962, p. 21. — Bernard Dorival, Atlan, Tisné, Paris, 1963, p. 22.

17. RYTHME AFRICAIN, 1945-1954. Huile sur toile. 0,81 × 0,65. Signé en bas à gauche et daté XXXXV. Signé et daté au dos : Rythme africain, Atlan, 1954. Collection M. et Mme Alexander Margulies, Londres.

18. LE SAMOURAI, 1953-1954. Huile sur toile. 1,95 × 1,30. Signé en bas à droite et daté 54. Collection M. et Mme Alexander Margulies, Londres. *Bibl. et exp.* — Bernard Dorival, Atlan, Tisné, Paris, 1963, pl. 24. — Nouvelle École de Paris, Tokyo, 1955. — Atlan, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1959. — Margulies Collection, Arts Council, dans huit villes de Grande-Bretagne, 1960-1961, cat. nº 11.

19. LES MIROIRS DE L'ASIE, 1953-1954. Huile sur toile. 1,95 × 1,30. Signé en bas à gauche. Collection particulière, Paris. *Bibl. et exp.* — Bernard Dorival, Atlan, Tisné, Paris, 1963, pl. 25. — Salon de Mai, Paris, 1954 (sans titre). — Nouvelle École de Paris, Tokyo, 1955. — Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1957, cat. nº 34.

20. COMPOSITION, 1954. Huile sur isorel. 1,22 × 1,24. Signé en bas à gauche, non daté. Galerie Bing, Paris. *Exp.* — Atlan, Galerie Bing, Paris, 1956.

21. COMPOSITION, 1954. Huile sur toile. 1,00 × 0,65. Signé en bas à droite. Collection M. André Stossel, Neuilly-sur-Seine,

22. PEINTURE, 1954. Huile sur toile. 0,81 × 0,65. Collection M. S. Tarica, Paris. *Bibl.* — Bernard Dorival, Atlan, Tisné. Paris, 1963, pl. 26.

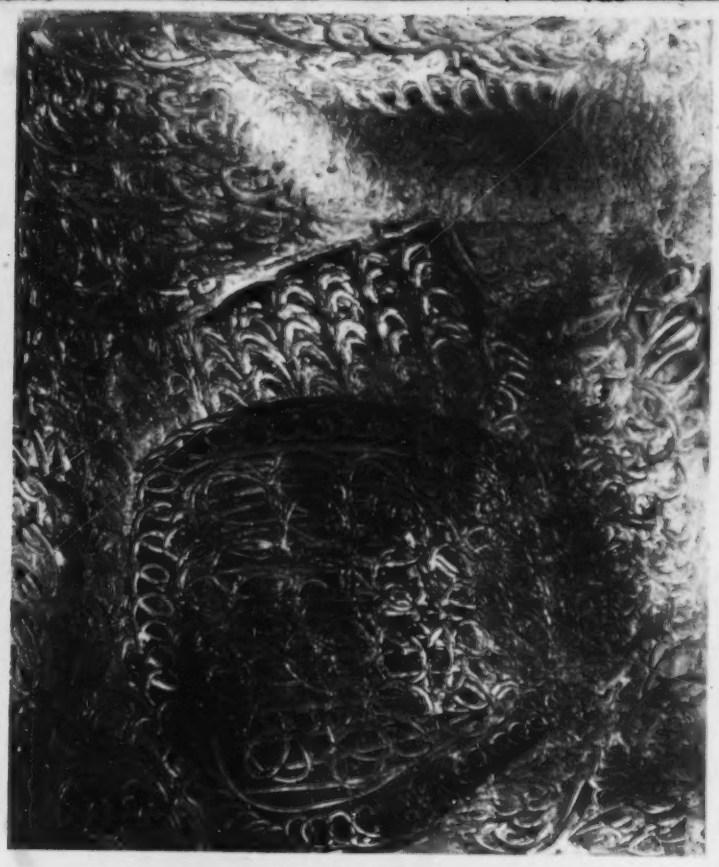
23. PEINTURE, 1954. Huile sur toile. 1,00 × 0,67. Signé en bas et à droite. Collection particulière, Paris.

24. PIERRES BRULÉES, 1955. Huile sur toile. 0,81 × 0,65. Signé en bas à droite, non daté. Collection particulière, Paris. *Bibl. et exp.* — Michel Ragon, Atlan, Fall, Paris, 1962, p. 41. — Atlan, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1957, cat. nº 29. — De Bonnard à de Staël, Galerie Charpentier, Paris, 1960, cat. nº 2.

25. VÉGÉTATION, 1955. Huile sur toile. 0,80 × 0,60. Signé en bas à gauche, non daté. Collection S. L., Paris. *Bibl. et exp.* — Michel Ragon, l'Aventure de l'art abstrait, Laffont, Paris, 1956, p. 33. — École de Paris, Galerie Charpentier, Paris, 1955.

26. COMPOSITION, 1955. Huile sur toile. 1,95 × 1,14. Signé en bas à droite, non daté. Galerie Bing, Paris. *Exp.* — Salon de Mai, Paris, 1956. — Atlan, Galerie Bing, Paris, 1956. — Musée d'Antibes, 1957.

Cat. nº 2



Cat. nº 5

Cat. nº 7

Cat. nº 12

ATLAN

Cat. nº 10

Cat. nº 114

Cat. nº 13

Cat. nº 28

Première profession de foi, 1945. Extrait de *Continuity*, 1945, nº 2.

Le moment est venu d'élaborer un nouveau langage, d'inventer des formes, de créer des objets, de faire surgir un univers de lignes et de couleurs qui n'emprunte pas à la littérature, qui ne ressemble pas à ce qu'on appelle la réalité, mais qui constitue, par lui-même, une réalité.

Pouvons-nous contraindre des formes inédites à exister concrètement ? L'expression purement plastique est-elle possible ?

On s'apercevra peu à peu que la tâche essentielle de la jeune peinture consistera à substituer à la vision de la réalité, l'authenticité et la réalité de la vision.

Entretien avec Aimé Patri, 1948. Extrait de *Paru*, Mai 1948, nº 42.

C'est une vérité bien connue qu'aucun art, qu'il se présente ou non comme « figuratif », n'a jamais valu par ses qualités purement mimétiques. La conception opposée est celle d'un public éduqué à rebours qui s'imagine dans une toile pouvoir admirer le « sujet », c'est-à-dire quelque chose d'extérieur, ou bien encore l'aptitude de l'artiste à reproduire exactement, à doubler inutilement le réel. Voilà ce qu'on peut poser en principe. On pourrait invoquer pour la justification de « l'art abstrait », le fait que, dans une *Nature morte* de Cézanne, le « sujet », au fond, n'a aucune importance tandis que la manière de l'artiste est tout. Fromentin lui-même, à propos de Rembrandt, dans son analyse de *La Ronde de Nuit*, faisait remarquer que la science de la lumière et de l'ombre chez le peintre est telle qu'elle finit par prévaloir sur toute autre chose et qu'ainsi telle prétendue énigme concernant un détail du « sujet » pourrait se dissiper.

Cependant, et comme je l'ai déjà dit, je n'aime pas beaucoup cette expression d' « art abstrait » dont on s'est servi parfois conventionnellement pour qualifier mes toiles. Elle est chargée d'équivoques puisque, à propos d'un art qui vise à produire et non à reproduire, on a pu tout aussi bien parler d' « art concret » donnant naissance à de nouveaux objets, comme l'a fait par exemple Jean Arp. Nous sommes quelques-uns que l'on désigne comme « peintres abstraits », mais qui redoutons que l'on vienne, en faisant la théorie de cet art, nous prêcher un nouveau dogmatisme. Certains théoriciens voudraient proscrire toute allusion volontaire ou involontaire aux termes du monde extérieur. Il pourrait finir par y avoir là une véritable superstition consistant à attacher à rebours une importance négative au lieu de s'en affranchir véritablement, comme je le souhaite pour ma part et sans vouloir imposer mon exemple. On voudrait aboutir à une « peinture pure » comme on a parlé de « poésie pure », mais je me défie de tous les purismes (...).

Je crois que l'on pourrait dire que, dans le même esprit où Mallarmé recommandait au poète de céder l' « initiative aux mots », le peintre « non figuratif » sera celui qui aura accepté de céder l'initiative aux formes, aux couleurs et aux lumières, sans partir d'un sujet préétabli. Cette démarche initiale étant acceptée, il importe assez peu que le résultat ressemble à quelque chose ou à rien de connu. (...)

Je pense qu'il y a beaucoup à y gagner pour l'éducation du public lui-même, s'il vient à s'accoutumer, et pour celle des artistes eux-mêmes. Un Bédouin comprendrait peut-être instinctivement mieux mes toiles qu'un homme du peuple civilisé et chargé d'une fausse éducation qui lui fait confondre la peinture avec le trompe-l'œil pour salle à manger. L'énorme contresens que l'on commet ordinairement, c'est de supposer que, le sujet ôté, il ne reste plus rien, alors que l'essentiel subsiste des qualités proprement plastiques qui font la valeur de l'œuvre : occupation de l'espace, rapports de symétrie et d'opposition entre les lignes, les tons et les valeurs. Les peintres emploient d'ailleurs souvent un procédé qui consiste, en fait, à éliminer le « sujet » soit en se plaçant à une distance convenable, soit en renversant la toile, en l'orientant dans divers sens pour mieux apprécier l'effet produit. Baudelaire l'avait noté, je crois, à partir de Delacroix, et c'est une pratique courante.

Les questions de technique me préoccupent parce que je suis un peintre autodidacte. Je n'ai jamais fréquenté une académie ou l'École des Beaux-

regretter. Il n'existe pas, à ma connaissance, d'enseignement supérieur de la peinture qui mette en évidence ces grands « invariants » de la technique artistique concernant le jeu des lignes, des lumières et des tons que l'on peut découvrir dans l'œuvre des grands maîtres et qui laissent pourtant subsister une étonnante diversité de « manières ». On ne donne même plus cet humble enseignement élémentaire qui concernait autrefois dans les ateliers la chimie des couleurs, la préservation des toiles. Depuis le travail du « marmiton » jusqu'au reste, il faut tout réapprendre seul. (...)

Je suis très loin de penser qu'un art purement formel puisse valoir par lui-même, puisque, en l'occurence, il tomberait dans la décoration la plus gratuite et la plus plate. La condition d'une réussite me paraît résider dans la combinaison ou mieux dans la parfaite coïncidence des qualités formelles avec une certaine valeur affective d'expression lyrique. C'est pourquoi j'admire, peut-être par-dessus tout, l'art des nègres Dogons, celui des précolombiens et des anciens Assyriens. Il faut que les formes qu'on puisse inventer soient capables de « vivre » aussi bien que celles qu'on trouve dans la nature...

A propos de "Description d'un combat".

L'illustration anecdotique comme celle qu'on a coutume de réaliser me paraît une démarche inutile, puisque le texte doit se suffire à lui-même sur ce plan. Si l'on parle d'un couteau, à quoi cela servirait-il d'évoquer un couteau ? Mais j'ai tenté une transposition libre dans un autre domaine. Encore une fois, si ces formes qui, en apparence ne « signifient » rien, mais qui doivent pourtant être chargées d'un contenu latent, sinon manifeste, parviennent à vivre, j'aurai réussi. C'est en cela que consiste la vertu « magique » que l'on prête souvent à l'entreprise artistique.

Réponse à une enquête sur le Réalisme Socialiste, 1953.
Extrait de *Preuves*, Juillet 1953, n° 29.

Depuis quelques années en France, les doctrines du réalisme socialiste offrent la matière d'un débat qui ne s'est guère renouvelé pour une raison fondamentale : pas une seule œuvre valable n'est sortie de cette esthétique pseudo-révolutionnaire.

Les prétentions du réalisme socialiste peuvent se réduire à deux exigences fondamentales :

1) L'artiste doit avoir une inspiration socialiste et utiliser des thèmes « humains » et souvent même tout simplement d'actualité politique (la guerre, l'usine, etc, etc...).

2) Utiliser cette inspiration dans des œuvres accessibles « aux masses » et, en conséquence, exclure d'office les techniques dites d'avant-garde (de l'impressionnisme lui-même jusqu'à l'abstraction et la non-figuration contemporaine, en passant bien entendu par le fauvisme, le cubisme, etc.) au bénéfice d'un strict académisme réaliste.

Les autres sources d'inspiration sont généralement considérées par les doctrinaires du réalisme socialiste comme réactionnaires et décadentes, et les techniques qui ne se conforment pas à celles de l'imagerie d'Épinal, de Saint-Sulpice, au tristement fameux calendrier des P.T.T. français sont dénoncées comme « formalistes ».

Malheureusement, l'art est une réalité à laquelle on ne tourne pas impunément le dos. Formuler une doctrine esthétique en excluant précisément les techniques vivantes de l'art contemporain, c'est tout simplement tomber dans le « formalisme » le plus dangereux parce que le plus vide, c'est oublier qu'en matière d'art ce sont les œuvres (et les techniques qui ont permis l'élaboration de ces œuvres) qui comptent essentiellement, et que précisément, je le répète, pas une seule œuvre picturale valable n'est sortie de tout ce fatras doctrinal.

Rendre l'œuvre accessible à tous, n'est-ce pas, sans aucun doute, le vœu le plus profond de tous les artistes, celui qui répond le mieux à la nature même de l'art, à cette exigence essentielle de l'homme qui veut communier avec l'homme, exprimer, en un mot, ce quelque chose qu'il croit avoir à dire ? (...)

27. COMPOSITION, 1955. Huile sur toile. 1,00×0,65. Signé en bas à droite, non daté. Collection M. S. Tarica, Paris. *Bibl. et exp.* — André Verdet, Atlan, Musée de Poche, Paris, 1957, p. 37. — Atlan, Galerie Bing, Paris, 1956.

28. COMPOSITION, 1955. Huile sur toile. 1,30×0,81. Signé en bas à droite. Non daté. Collection MM. Roger Vivier et Jacques Damase, Paris. *Bibl. et exp.* — André Verdet, Atlan, Le Musée de Poche, Paris, 1957, p. 43. — Bernard Dorival, Atlan, Tisné, Paris, 1963, pl. 31. — Atlan, Galerie Bing, Paris, 1956. — Musée d'Antibes, 1957.

29. PEINTURE, 1955. Huile sur toile. 1,95×0,97. Signé en bas à gauche, non daté. Collection S. L., Paris. *Bibl. et exp.* — André Verdet, Atlan, Le Musée de Poche, Paris, 1957, p. 33. — Atlan, Musée d'Antibes, 1957.

30. LA REDOUTABLE, 1956. Huile sur toile. 1,46×0,89. Signé en bas à droite. Non daté. Collection particulière, Paris. *Bibl. et exp.* — Bernard Dorival, Les peintres du XX^e siècle, Tisné, Paris, 1959, t. 2, p. 121. — Michel Ragon, Atlan, Fall, Paris, 1962 p. 29. — Atlan, Galerie Bing, Paris, 1956. — Musée d'Antibes, 1957. — Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1957, cat. n° 30.

31. PEINTURE, 1956. Huile sur toile. 1,16×0,73. Signé en bas à gauche et daté 56. Collection Docteur Marcel Degeorges, Sancellemoz (Haute-Savoie). *Exp.* — Atlan, Galerie Bing, Paris, 1956.

32. LE KYBALION, 1956. Huile sur toile. 1,00×1,00. Signé en bas à droite et daté 56. Collection M. Pierre Hardy, Paris. *Bibl. et Exp.* — Bernard Dorival, Atlan, Tisné, Paris, 1963, pl. 35. — Atlan, Musée d'Antibes, 1957, cat. ill., sur la couverture.

33. COMPOSITION, 1956. Huile sur toile. 0,81×1,30. Signé en bas à gauche et daté 1956. Galerie Bing, Paris. *Bibl. et exp.* — Michel Ragon, Atlan, Fall, Paris, 1962, p. 42. — Atlan, Galerie Bing, Paris, 1956.

34. LA JEUNE BARBARE, 1956. Huile sur toile. 1,30×0,81. Signé en bas à gauche et daté 1956. Collection Docteur Roland Baudon, Paris. *Bibl. et exp.* — André Verdet, Atlan, Le Musée de Poche, Paris, 1957, p. 47. — Atlan, Galerie Bing, Paris, 1956.

35. COMPOSITION, 1956. Huile sur toile. 1,00×0,65. Signé en bas à droite, non daté. Collection Mme Hélène Gordon-Lazareff, Paris. *Exp.* — Atlan, Galerie Bing, Paris, 1956.

36. LE TAO, 1956. Huile sur toile. 1,46×0,89. Signé en bas à gauche, non daté. Collection M. Henri Kamer, Paris. *Bibl. et exp.* — Bernard Dorival, Atlan, Tisné, 1963, pl. 39. — Atlan, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1957, cat. n° 35. — Musée d'Antibes, 1957 pl. 2.

37. PEINTURE, 1956. Huile sur toile. 0,81×1,30. Signé en bas à gauche. Non daté. Collection MM. Roger Vivier et Jacques Damase, Paris. *Bibl. et exp.* — Michel Ragon, Atlan, Fall, Paris, 1962, p. 35. — Atlan, Galerie Bing, Paris, 1956.

38. PEINTURE, 1956. Huile sur toile. 1,95×1,14. Signé en bas à gauche et daté 56. Collection M. S. Tarica, Paris. *Bibl. et exp.* — Michel Ragon, Atlan, Fall, Paris, 1962. p. 44. — Atlan, Galerie Bing, Paris, 1956. — Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1957. Musée d'Antibes, 1957.

39. COMPOSITION, 1956. Huile sur toile. 1,50×1,50. Signé en bas à gauche et daté 1956. Galerie Bing, Paris. *Exp.* — Atlan, Galerie Bing, Paris, 1956.

40. COMPOSITION, 1956. Huile sur toile. 1,46×0,89. Signé en bas à droite, non daté. Galerie Bing, Paris. *Exp.* — Atlan, Galerie Bing, Paris, 1956.

41. JAMAICA, 1956. Huile sur toile. 1,30×0,81. Signé. Collection Princesse H. Gourielli, (Mme Hélena Rubinstein). Paris. *Exp.* — Atlan, Galerie Bing, Paris, 1956.

42. GRAND ROI ATLANTE, 1956. Huile sur toile. 1,49×0,89. Signé en bas à droite, non daté. Collection M. Beno d'Incelli, Paris. *Bibl. et exp.* — Michel Ragon, Atlan, Fall, Paris, 1962, p. 46. — Bernard Dorival, Atlan, Tisné, Paris, 1963, pl. 32. — Atlan, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1957, cat. n° 43.

43. AFRICAN QUEEN, 1956. Huile sur toile. 1,30×0,81. Signé en bas à gauche. Au dos de la toile : African Queen. Collection M. Léon Hardy, Paris. *Exp.* — Atlan, Musée d'Antibes, 1957.

44. PEINTURE, 1956. Huile sur toile. 1,30×0,81. Signé en bas à gauche et daté 56. Collection M. et Mme Henri Bénézit, Paris.

45. CALYPSO I., 1956. Huile sur toile. 1,30×0,81. Signé en bas à gauche. Collection M. David Braza, Paris. *Bibl. et exp.* — Bernard Dorival, Atlan, Tisné, Paris, 1963, pl. 37. — Salon de Mai, Paris, 1957, n° 12, où il figurait sous forme de diptyque avec Calypso II.

46. CALYPSO II, 1956. Huile sur toile. 1,30×0,81. Signé en bas à gauche. Collection Marquis de Ségur, Paris. *Bibl. et exp.* — Bernard Dorival, Atlan, Tisné, Paris, 1963, pl. 37. — Salon de Mai, Paris, 1957, n° 12, où il figurait sous forme de diptyque avec Calypso I. — Musée d'Antibes, 1957, cat. pl. 9.

47. MEXIQUE, 1956. Huile sur toile. 1,30×0,81. Signé en bas à droite. Collection M. Jacques Helft, Paris. *Bibl. et exp.* — André Verdet, Atlan, Musée de Poche, Paris, 1947, p. 57. — Revue de l'Art actuel, janvier-février 1957. — Atlan, Galerie Bing, Paris, 1956. — Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1957, cat. n° 14.

48. CONTINENT PERDU, 1956-1957. Huile sur toile. 1,30×0,81. Signé en bas à gauche. Collection Ludovic Massé, Perpignan.

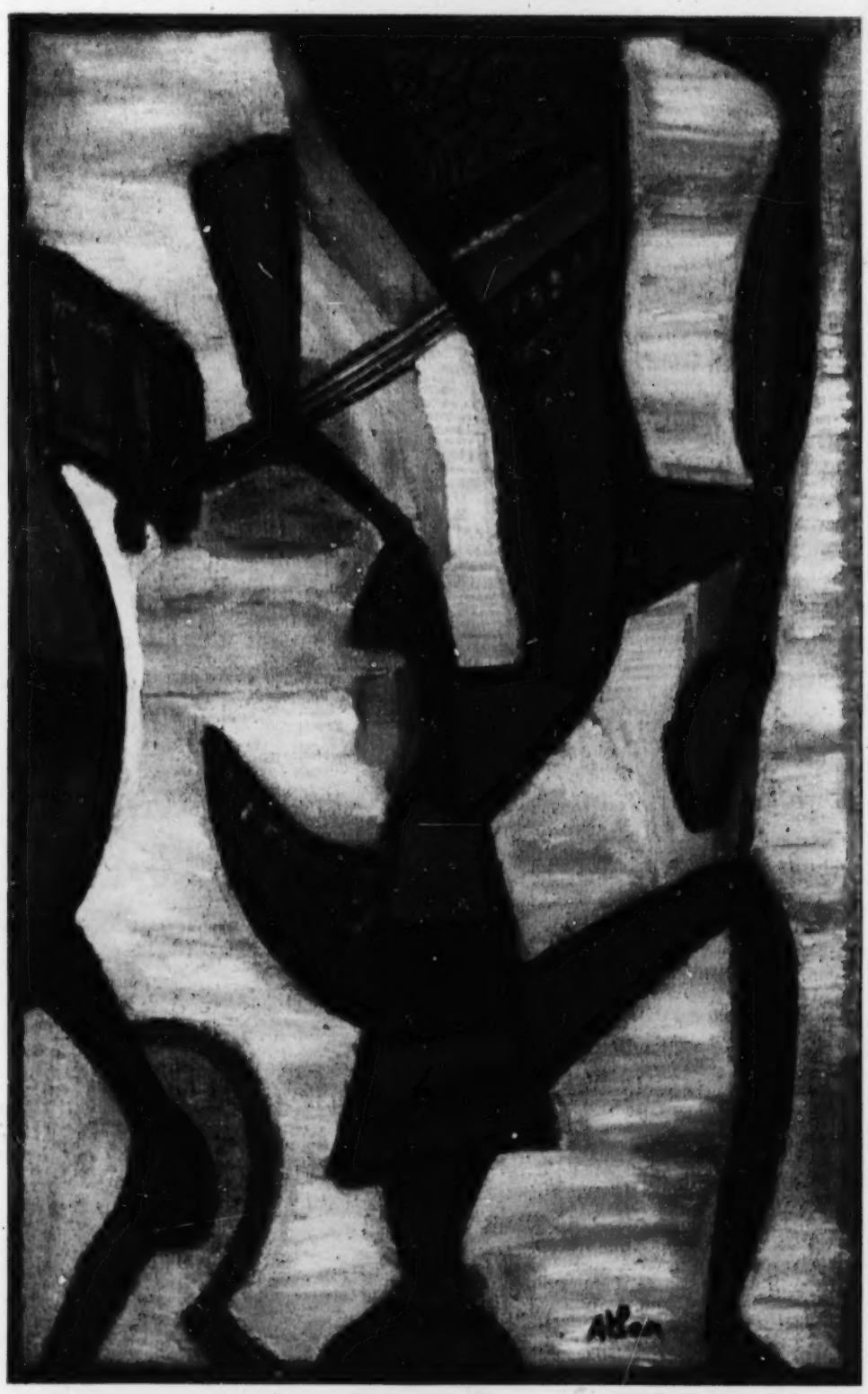
49. COBRA ROYAL, 1956-1957. Huile sur toile. 1,30×0,81. Signé en bas à gauche et daté 1957 au dos. Galerie Bing, Paris. *Exp.* — Atlan, Musée d'Antibes, 1957, cat. pl. 4. — Galerie Bing, Paris, 1959.

50. NEW-ORLEANS, 1957. Huile sur toile. 0,65×1,00. Signé en bas à droite. Collection M. Sam Cohen, Paris. *Bibl.* — Michel Ragon, Atlan, Fall, Paris, 1962, p. 47.

51. LE RAPACE, 1957. Huile sur toile. 1,30×0,81. Signé en bas à gauche, non daté. Collection M. et Mme Edwin E. Hokin, Highland Park (Illinois). *Bibl. et exp.* — Bernard Dorival, Atlan, Tisné, Paris, 1963, pl. 43. — Atlan, Musée d'Antibes, 1957.

52. PEINTURE, 1957. Huile sur toile. 0,65×1,00. Signé en bas à gauche et daté 1957. Collection M. Georges Edberg, Paris.

53. INSTRUMENTS DE MUSIQUE, 1957. Huile sur toile. 0,65×0,54. Signé en bas à droite, non daté. Collection particulière, Paris. *Bibl.* — Michel Ragon, Atlan, Fall, Paris, 1962, p. 53.



Bornéo. Peinture. 1958

Pour un artiste, les problèmes de la « forme » et du « contenu » d'une œuvre d'art ne sont guère dissociables. Le formalisme consiste bien plutôt à vouloir stupidement nier l'importance de la forme dans le domaine de l'art. Mais les œuvres les plus grandes (les byzantins, les romans) sont justement celles qui font coïncider le plus parfaitement la forme et son contenu, et la notion même d'œuvre d'art ne saurait être concevable sans la notion de forme. Mais le réalisme socialiste ne craint pas d'affirmer que l'art c'est essentiellement « le contenu » et le contenu visible, identifiable extérieurement par les sujets pauvrement grandiloquents qu'il inspire à ses artistes. (...)

J'admire et j'aime profondément les œuvres de Daumier et celles de Van Gogh. Si l'on me demandait quel est le plus grand peintre, de Daumier ou de Van Gogh, j'hésiterais bien franchement à préférer l'un ou l'autre.

Mais si l'on me demandait lequel des deux est le plus profondément « humain » au sens même que les réalistes socialistes donnent aujourd'hui à ce mot, je répondrais sans hésiter : c'est Van Gogh, Van Gogh qui n'a pas puisé comme Daumier son inspiration dans la lutte politique et la réalité sociale de son époque, mais qui a exprimé dans son œuvre l'humanité la plus violente, la plus tourmentée, et la révolte qui s'est manifestée à travers les lignes et les couleurs de Van Gogh est à mes yeux plus bouleversante encore quand elle s'accroche aux sujets les plus humbles, à leur insignifiance même.

Et c'est dans cette insignifiance apparente du sujet, à notre époque, que s'impose la signification profondément humaine de l'œuvre d'art, quand elle est vraiment valable, quant elle répond à l'imagination et à l'émotion de l'homme qui la crée, et non aux consignes formelles et vides d'un bureaucrate idéologue. L'imagination vivante d'un homme ne peut pas ne pas émouvoir l'imagination des autres hommes.

54. HARLEM, 1957. Huile sur toile. 1,30×0,81. Signé en bas vers la droite, non daté. Collection Princesse H. Gourielli, (Mme Héléna Rubinstein), Paris. *Exp.* — Musée d'Antibes, 1957, cat. pl. 7.

55. PEINTURE, 1957. Huile sur toile. 1,16×0,73. Signé en bas à droite. Collection M. Georges Edberg, Paris.

56. CLÉOPATRE, 1957. Huile sur toile. 1,30×0,81. Signé en bas à gauche vers le centre. Non daté. Collection particulière, Paris. *Exp.* — Atlan, Galerie Naviglio, Milan, 1958.

57. COMPOSITION, 1957. Huile sur toile. 1,30×0,80. Collection M. André Lefèvre, Croix (Nord). *Exp.* — Atlan, Galerie Dupont, Lille, 1957.

58. COMPOSITION, 1957. Huile et détrempe sur pastel. 1,04×0,72. Signé en bas à gauche et daté 57. Collection particulière, Paris.

59. MAMBO, 1957. Huile sur toile. 0,50×0,50. Signé en bas à gauche. Au dos : Mambo, 1957. Collection M. Marc Levi, Paris. *Bibl.* — Bernard Dorival, Atlan, Tisné, Paris, 1963, pl. 40.

60. DALILA, 1957. Huile sur toile. 1,16×0,73. Signé en bas à gauche, non daté. Collection particulière, Paris. *Bibl.* — Bernard Dorival, Atlan, Tisné, Paris, 1963, pl. 42.

61. PORTUGAL, 1957. Huile sur toile. 1,46×0,89. Signé en bas à droite. Collection particulière, Paris. *Exp.* — Salon de Mai, Paris, 1958, cat. nº 12.

62. CARTHAGES, 1957. Huile sur toile. 1,46×0,89. Signé en bas à droite. Collection particulière, Paris. *Exp.* — 4e biennale de Sao Paolo, 1957.

63. COMPOSITION, 1957. Huile sur toile. 1,00×0,80. Collection particulière, Lille. *Exp.* — Atlan, Galerie Dupont, Lille, 1957.

64. PHARAON, 1956-1958. Huile sur toile. 1,30×0,81. Signé et daté 1956-1958. Collection M. Albert Remy, St-Tropez.

65. COMPOSITION, 1958. Huile sur toile. 0,54×0,81. Signé à gauche. Collection M. Calatchi Maer, Paris.

66. URAKAN, 1958. Huile sur toile. 1,30×0,81. Signé et daté en bas à gauche, contresigné, daté et titré sur le châssis. Galerie Alfred Fischer, Paris. *Bibl.* — Bernard Dorival, Atlan, Tisné, Paris, 1963, pl. 48.

67. HOMME ET SERPENT, 1958. Huile sur toile. 1,16×0,73. Signé en bas. Au dos, signé et daté 1958. Collection Mme Eglin, Bubendorf. Bâle-Campagne.

68. JERICHO, 1958. Huile sur toile. 0,97×1,46. Signé en bas à droite et daté 58. Collection particulière, Paris. *Exp.* — Musée de Houston, Texas, 1959.

69. RAPSODIE GITANE, 1958. Huile sur toile. 0,97×1,62. Signé en bas à droite et daté 58. Collection particulière, Paris. *Exp.* — Exposé pour la première fois.

70. NEGRO SPIRITUAL, 1958. Huile sur toile. 1,46×0,89. Signé en bas à droite et daté 58. Collection particulière, Paris.

71. LA KAHENA, 1958. Huile sur toile. 1,46×0,89. Signé en bas à droite, non daté. Au revers de la toile le titre : La Kahena. Musée National d'Art Moderne, Paris. *Bibl.* — Bernard Dorival, l'École de Paris au Musée National d'Art Moderne, Somogy, Paris, 1961, p. 269. — Michel Ragon, Atlan, Fall, Paris, 1962, p. 67. — Bernard Dorival, Atlan, Tisné, Paris, 1963, pl. 49.

72. MÉSOPOTAMIE, 1958. Huile sur toile. 0,73×1,16. Signé en bas à gauche et daté 58. Musée National d'Art Moderne, Paris. *Bibl.* — Bernard Dorival, Atlan, Tisné, Paris, 1963, pl. 47.

73. LE SCARABÉE, 1958. Huile sur toile. 0,64×0,90. Signé en bas à droite. Collection M. Jean Cassou, Paris.

74. AGRA, 1958. Huile sur toile. 1,16×0,73. Signé en bas vers le centre et daté 58. Collection particulière, Paris. *Bibl.* — Michel Ragon, Atlan, Georges Fall, Paris, 1962, pl. 68.

75. COMPOSITION, 1958. Huile sur toile. 0,81×1,30. Signé en bas à gauche, non daté. Galerie Bing, Paris.

76. CEYLAN, 1958. Huile sur toile. 0,60×0,92 Signé en bas à gauche et daté 58. Collection particulière, Paris.

77. LIVRE DES ROIS, 1958. Huile sur toile. 1,30×0,81. Signé en bas à gauche et daté 58. Collection particulière, Paris. *Exp.* — École de Paris, Galerie Charpentier, Paris, 1958.

78. ZÉNITH, 1958. Huile sur toile. 1,16×0,73. Signé en bas à gauche, non daté. Collection M. René Sauvage, Paris. *Bibl.* — Bernard Dorival, Atlan, Tisné, Paris, 1963, pl. 46.

79. SALOMÉ, 1958. Huile sur toile. 0,65×1,00. Signé en bas à droite, non daté. Collection M. Mared, Paris. *Bibl.* — Michel Ragon, Atlan, Fall, Paris, 1962, p. 65.

80. LES AURÈS, 1958. Huile sur toile. 0,60×0,92. Signé en bas à droite et daté 58. Collection Mme A. de Hounountz, Neuilly-sur-Seine. *Bibl.* — Michel Ragon, Atlan, Paris, Fall, 1962, p. 75 et jaquette ill.

81. TANIT, 1958. Huile sur toile. 1,46×0,88. Signé et daté 58 en bas à gauche. Collection M. et Mme Alexander Margulies, Londres. *Exp.* — Margulies Collection, Arts Council, dans huit villes de Grande-Bretagne, 1960-1961, cat. nº 12.

82. DANSE CHALDÉENNE, 1958. Huile sur toile. 0,60×0,92. Signé en bas à droite et daté 58. Collection M. et Mme Alexander Margulies, Londres.

83. JUNON, 1958. Huile sur toile. 1,16×0,73. Signé en bas. Au dos, signé et daté 1958. Collection Mme Eglin, Bubendorf. Bâle-Campagne.

84. BORNÉO, 1958. Huile sur toile. 1,27×0,80 Signé et daté 1958. Collection M. Norman Granz, Breganzona (Suisse).

85. CHANT TOUAREG, 1958. Huile sur toile. 0,92×0,65. Signé et daté 1958. Collection particulière, Lyon. *Exp.* — Atlan, Galerie Malaval, Lyon, 1959.

86. CALYPSO III, 1958. Huile sur toile. 1,15×1,46. Signé en bas vers le centre. Daté 58. Collection particulière, Paris. *Exp.* — Exposé pour la première fois.

87. PEINTURE, 1959. Huile sur toile. 1,30×0,81. Signé en bas à gauche et daté 59. Collection particulière, Paris. *Exp.* — École de Paris. — Art décoratif, Musée National d'Art Occidental de Tokyo, et Kyoto, 1960, cat. nº 249. — Atlan, Musée d'Antibes, 1961.

88. PEINTURE, 1959. Huile sur toile. 1,15×0,72. Signé en bas à droite et daté 59. Collection particulière, Paris.

89. PEINTURE, 1959. Huile sur toile. 0,92×0,60. Signé en bas à gauche et daté 59. Collection M. Pierre Bourdouil, Cases de Pène (P. O.).

90. PEINTURE, 1959. Huile sur toile. 1,46×0,89. Signé en bas vers la gauche et daté 49. Collection particulière, Paris. *Bibl.* — Bernard Dorival, Atlan, Tisné, Paris, 1963, pl. 57.

91. COMPOSITION, 1959. Huile sur toile. 1,30×0,81. Signé en bas à gauche et daté 59. Musée National d'Art Moderne, Paris. *Exp.* — Musée d'Antibes, 1961.

92. COMPOSITION, 1959. Huile sur toile. 1,16×0,73. Signé au centre en bas et daté 1959. Collection particulière, Paris.

93. CHALDÉE, 1959. Huile et détrempe sur toile. 1,16×0,73. Signé en bas à droite et daté 59. Collection M. Théodore Schempp, Paris. *Bibl.* — Michel Ragon, Atlan, Fall, Paris, 1962, p. 81.

94. COMPOSITION, 1959. Huile sur toile. 1,46×0,88. Signé et daté 59 en bas au milieu. Collection Maître Roger Hauert, Paris. *Bibl. et exp.* — Michel Ragon, Atlan, Fall, Paris, 1962, p. 69. — Hommage à Atlan, Salon de Mai, Paris, 1960, cat. p. 3. — Salon de Mai, Kunsthaus, Zürich, 1960.

95. SAHARA III, 1959. Huile sur toile. 0,92×0,60. Collection M. et Mme S. Samuels, Liverpool. *Exp.* — Atlan, Kaplan Gallery, Londres, 1959, cat. n° 6.

96. COMPOSITION, 1959. Huile sur toile. 0,81×0,54. Signé en bas à droite et daté 1959. Collection Jarvis House inc. New-York. *Exp.* Atlan, The Contemporaries, New-York, 1960.

97. MIROIRS MAGIQUES DU ROI SALOMON, 1959. Huile sur toile. 0,92×0,60. Signé en bas à gauche et daté 59. Collection M. et Mme Roy J. Friedman, (Chicago). *Bibl. et exp.* — Michel Ragon et André Verdet, Jean Atlan, Kister, Genève, 1961, p. 16. — Atlan, The Contemporaries, New-York, 1960.

98. PEINTURE, 1959. Huile sur toile. 0,81×1,30. Signé en bas à gauche et daté 59. The Contemporaries, New-York. *Bibl. et exp.* — Michel Ragon, Atlan, Fall, Paris, 1962, p. 70. — Atlan, The Contemporaries, New-York, 1960.

99. CHANT D'OISEAU, 1959. Huile sur toile. 0,73×0,60. Signé. Collection particulière, Villeurbanne (Rhône).

100. DIPTYQUE, 1959. Huile sur toile. 1,08×0,81. Signé en bas à droite et daté 1959. Collection Maître Roger Hauert, Paris. *Exp.* — Galerie Creuzevault, Paris, 1962.

101. TRIPTYQUE, 1959. Huile sur toile. 0,50×1,50. Les deux premiers panneaux sont signés et datés en bas à gauche, le troisième est signé et daté en bas à droite. Collection particulière, Paris.

102. PEINTURE, 1959. Huile sur toile. 1,00×0,65. Signé en bas à droite et daté 59. Collection M. Georges Edberg, Paris.

103. CHANT DU HOGGAR, 1959. Huile et détrempe sur toile. 1,16×0,73. Signé en bas à droite et daté 59. Collection M. Raymond Cartier, Paris. *Bibl. et exp.* — Michel Ragon, Atlan, Fall, Paris, 1962, p. 71. — Bernard Dorival, Atlan, Tisné, Paris, 1963, pl. 59. — Hommage à Atlan, Salon de Mai, Paris, 1960.

104. RYTHMES AFRICAINS, 1959. Huile sur toile. 0,72×1,15. Signé en bas à droite et daté 59. Collection particulière, Paris. *Exp.* — Exposition française, Moscou, 1961.

105. COMPOSITION, 1959. Huile et détrempe sur toile. 1,16×0,73. Non signé, ni daté. Signé et daté au dos sur le châssis 59. Collection particulière, Paris. *Bibl. et exp.* — Bernard Dorival, Atlan, Tisné, Paris, 1963, pl. 58. — Atlan, Galerie Bing, Paris, 1959.

106. TOILE INACHEVÉE, 1959. Huile sur toile. 1,95×1,30. Non signé, non daté. Au dos : décembre 1959. Collection particulière, Paris.

106 bis. COMPOSITION. 1959. Huile sur toile. 1,46×0,89. Collection Mme de Winter, New-York. *Exp.* Atlan, The Contemporaries, New-York, 1960.

107. TRIPTYQUE, 1960. Huile et pastel sur toile. 0,50×1,50. Signé en bas à droite et daté 60. Collection M. et Mme René Lavigne, New-York. *Bibl. et exp.* — Bernard Dorival, Atlan, Tisné, Paris, 1963, pl. 55. — Atlan, The Contemporaries, New-York, 1960.

108. OISEAU NOIR. Huile sur toile. 0,60×0,55. Signé. Collection M. Jean Paulhan, Paris.

108 bis. COMPOSITION. Huile sur toile. 1,00×0,64. Signé en bas à droite. Non daté. Collection M. André Verdet, Saint-Paul de Vence, (Alpes-Maritimes).

Pastels, gouaches, lavis, dessins, etc.

109. ARBRE PERSONNAGE, 1941. Lavis. 0,70×0,51. Signé en bas à gauche et au dos : Arbre et personnage, Atlan, 1941. Collection M. et Mme Alexander Margulies, Londres. *Exp.* — Galerie de l'Arc-en-Ciel, Paris, 1945.

110. DESSIN, 1946. Encre de chine, rehaussé de couleurs. 0,72×0,52. Signé en bas à gauche et daté 1946. Collection M. Beno d'Incelli, Paris.

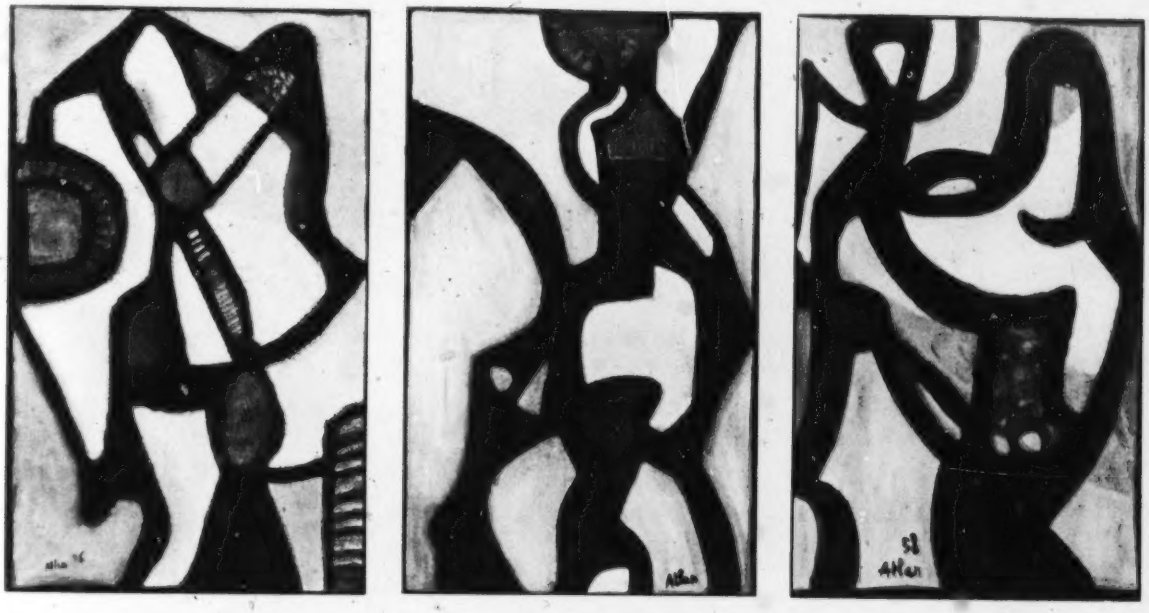
111. GOUACHE, 1947. 0,24×0,32. Signé en bas à droite, non daté. Collection M. Aimé Maeght, Paris.

112. COMPOSITION, 1947. Pastel et crayon de couleur. 0,54×0,65. Signé en bas à droite et daté 47. Galerie Zak, Paris. *Exp.* — Salon de l'Hôtel du Pont-Royal, Paris, 1947, organisée par la Galerie Maeght pour la sortie du livre de luxe : Description d'un combat, de Kafka.

113. PLATRE SUR ISOREL, 1947. 0,33×0,41. Signé en bas à droite, non daté. Collection M. Aimé Maeght, Paris.

114. COMPOSITION, 1949. Crayon de couleur sur papier. 0,61×0,73. Signé en bas à gauche et daté 49. Collection particulière, Paris. *Exp.* — Salon Corner, Copenhague, 1949.

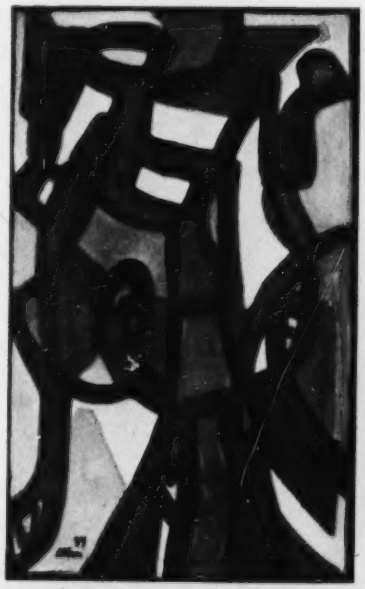
115. PASTEL, 1952. 0,235×0,31. Signé en bas à gauche et daté 52. Collection particulière, Nice.



Cat. nº 31 61 74

Cat. nº 73

Cat. nº 146



Cat. nº 91 102 94

Cat. nº 167

Quelques mots sur les diptyques, triptyques et tous les autres tyques de la Terre.

Extrait d'une lettre adressée à Clara Malraux à l'occasion de sa préface pour l'exposition de New-York, publiée par *N.R.F., Avril* 1960, nº 8.

1) Vous avez dû voir à mon exposition chez Bing deux « diptyques », l'un composé de deux toiles juxtaposées, l'autre de deux toiles l'une sur l'autre. Outre les intentions subconscientes d'érotisme et mysticité qui me sont familières (l'une sur l'autre), elles résultent de la démarche suivante : premier cas (juxtaposition de deux formats verticaux), j'ai voulu intentionnellement travailler sur deux toiles différentes — leur donner à chacune son unité et sa vie propre, les pousser jusqu'au bout comme pour n'importe quelle toile — avec toutefois le secret désir de les fiancer, de les rassembler et de les retravailler dans le sens de leur unité d'ensemble. C'est une démarche tout à fait différente de celle qui aurait consisté à prendre une grande surface équivalente et à la traiter comme telle.

Dans le cas du diptyque, les deux toiles ont été traitées comme deux surfaces indépendantes — avec toutefois le sentiment qu'elles étaient destinées à se marier. (...)

Le diptyque Nº 2 (une toile sur une autre) est un mariage bien plus curieux parce que non concerté. J'ai pris deux toiles qui n'étaient absolument pas destinées l'une à l'autre, et qui étaient à peu près terminées, et je les ai accouplées de force, en veillant, bien entendu, à l'unité du rythme et de la surface de l'ensemble. C'est le rythme chez moi qui est essentiel et si je puis dire « créateur ». C'est lui qui anime mes surfaces, me permet d'inventer mes formes, organise mes compositions. Dans deux toiles le rythme se brise, se complique, et il me faut lutter pour lui redonner son unité et sa simplicité, d'où le désir ainsi dans d'autres toiles de laisser surgir un rythme à l'intérieur d'un autre, il y a deux ou trois toiles ainsi à l'exposition, où des compositions mineures semblent s'intégrer à l'ensemble de la composition. Ou encore — et enfin — cette espèce de triptyque qui est une grande toile où s'inscrivent à droite et à gauche d'une forme dominante des arabesques qui pourraient presque être indépendantes, mais, bien entendu, tout le problème, comme on dit, c'était de les intégrer à l'unité de l'ensemble.

Tout ceci me fait retrouver des préoccupations archaïques (de 41 à 45) où, bien avant les informels et tachistes d'aujourd'hui, je traitais déjà l'espace de la toile comme une unité organique et biologique — et non simplement comme une unité mécanique ou géométrique.

Je pense que vous vous souvenez de certaines de ces toiles (...) où, bien des années avant les informels, j'utilisais toutes les possibilités de la matière épaisse, des non-formes, etc. Mais à mes yeux tout cela n'est qu'une étape — ou un chemin — et où l'on risque vite de tomber dans le batik et les facilités du décor.

Par contre, ce qui caractérise ma démarche d'hier comme celle d'aujourd'hui, c'est, je crois, ce côté inclassable et visionnaire de ma peinture — impossibilité pour le spectateur ou le critique d'utiliser les vocables habituels de figuration ou de non figuration et d'abstraction. C'est là qu'est l'aventure — la vraie — (et non pas la mode).

Extraits de « lettre aux amis japonais », 8 décembre 1959, publiée par *Geijutsu Shincho.*

La peinture est une aventure qui met l'homme aux prises avec les forces redoutables qui sont en lui et hors de lui, le destin, la nature.

Il y a quelques années une certaine abstraction « géométrique » croyait pouvoir délibérément tourner le dos à ce drame de la peinture en fabriquant bien sagement des carrés et des cercles bariolés qui ressemblaient étrangement à des maquettes architecturales, à des tapis de linoléum, à des décorations pour salles de bains. D'autres peintres aujourd'hui (ce sont parfois les mêmes) fabriquent tout aussi sagement des kilomètres de batik, de tissus joliment décoratifs trempés simultanément dans plusieurs pots de couleurs. Ce sont là le pile et le face de la même pièce de monnaie.

La peinture est ailleurs — elle n'est surtout pas là où sont les modes, les tricheurs ; elle est tout à fait en dehors du fameux problème « abstraction ou figuration ». Peu m'importe que les formes du tableau soient abstraites ou figuratives, quand une forme est *vivante* elle n'est plus ni abstraite ni figurative ; elle vit, on lui devine un cœur qui bat sur le grand rythme de tout ce qui est vivant. J'ai écrit quelque part un jour que mes formes n'avaient pas de passeport, pas de papiers d'identité. Elles ne sont ni abstraites ni figuratives, elles se contentent d'exister avec une violence intolérable (...).

Mais si mon œuvre a en effet cette forme barbare que mes détracteurs eux-mêmes lui reconnaissent — et qui me vaut aussi l'amitié enthousiaste de quelques amateurs — ce n'est pas pour s'inscrire dans une mode tout aussi passagère de la fausse violence. Celle qu'on obtient à peu de frais, et avec beaucoup de goût, en nettoyant sa palette sur la toile.

Les reliefs Assyriens, certaines sculptures japonaises archaïques, les aztèques, les noirs, la violence que j'admire et qui m'émeut est dans ces œuvres qui sont magnifiquement construites, sans concession, qui se dressent avec force, avec une santé et un équilibre qui n'ont plus rien à faire avec l'hygiène sanitaire des constructivistes d'hier ni l'anémie malsaine des faux conquistadors d'aujourd'hui.

La peinture va beaucoup plus loin qu'on l'imagine. Les hommes primitifs croyaient faire de la magie quand ils faisaient des œuvres d'art. Et nous qui croyons faire de l'art, nous remuons aussi des forces magiques infiniment redoutables. Cette magie est avant tout rythme, car c'est le rythme qui est à l'origine du souffle et de la vie, c'est le rythme qui invente les formes, c'est le rythme qui insuffle à la danse ce quelque chose de sacré qui anime aussi la peinture.

Ce n'est pas par hasard que j'ai évoqué la danse. Le peintre est avant tout un danseur, un danseur « abstrait » qui s'élance dans l'espace de sa toile et qui ne peint pas seulement avec ses yeux mais avec le mouvement de son corps et de ses muscles. Le peintre, comme le danseur doivent capter les rythmes essentiels, respirer avec eux.

Le rythme, bien sûr, n'existe pour nous qu'en animant une matière. Une matière qui peut — je pense aux fusains de Seurat — n'être qu'une poudre presque impalpable ; ou bien épaisse comme le ciment du maçon. Cette matière picturale vit, elle aussi. Elle est la chair du tableau. Elle résiste au rythme, anime la surface du tableau. En aucun cas, elle ne doit être une concession au bon goût, aux amateurs de friandises picturales bon marché (...).

C'est dans ce sens qu'on a pu dire de mon œuvre qu'elle était celle d'un visionnaire — c'est dans ce sens que j'ai écrit autrefois que l'essentiel pour un peintre n'est pas tant dans sa vision de la réalité mais bien plutôt dans la réalité de sa vision (...).

Aux sources réelles de la vie, l'abstraction cesse d'être une énigme cérébrale ou un « problème » plastique. L'imagination d'un homme quand elle est vraie, ne peut pas ne pas émouvoir l'imagination des autres hommes.

Certes cette imagination des autres hommes reste longtemps inerte et assoupie lorsque surgit une œuvre nouvelle. Les amateurs préfèrent invariablement les peintres qui plaisent, ceux dont l'œuvre il y a quelques années était constituée par d'adroits mélanges de Picasso et Bonnard, Picasso et Matisse, ou par de séduisantes adaptations de Vlaminck et de Derain. Lorsque le vent a tourné et que les portes se sont ouvertes à l' « abstraction », on m'a alors reproché de ne pas être assez abstrait, de même qu'on me reprochera plus tard de ne pas être « informel ». Hélas, j'ai, bien longtemps avant l'existence du mouvement informel, exploré entre 41 et 45 et surtout je dois le dire vers 45, ces voies qui ne sont d'ailleurs que des impasses. (...)

Mais c'est mon destin sans doute d'abandonner les routes trop publiques. Comme le dit un proverbe berbère, quand les sauterelles arrivent, il vaut mieux planter sa tente ailleurs. Et la mode en peinture fait bien plus de ravages que les sauterelles.

C'est sous l'influence de ces modes picturales que l'on a vu des peintres manifestement académiques passer tout à coup au constructivisme et aujourd'hui à la peinture et à la sculpture informelles.

Des critiques, des écrivains d'art, devenus également des défenseurs inattendus de l'art actuel. Heureusement : l'art qu'ils défendent est tout aussi académique, tout aussi rassurant. (...)

116. COMPOSITION, vers 1953. Crayon de couleur et pastel. 0,41×0,54. Signé en bas à droite. Collection particulière, Paris. *Exp.* — Art français d'aujourd'hui, Göteborg, 1960, cat. nº 2.

117. PASTEL, vers 1954. 0,49×0,16. Collection M. S. Tarica, Paris.

118. PASTEL, vers 1954. 0,50×0,33. Signé à gauche. Collection Mme Clara Malraux, Paris.

119. PASTEL, 1954. 0,25×0,325. Signé en bas à droite et daté 54. Collection particulière, Nice.

120. PASTEL SUR PAPIER GRIS, vers 1954. 0,54×0,45. Signé en bas à gauche. Non daté. Collection particulière, Paris.

121. PASTEL, 1954. 0,33×0,25. Signé en bas à gauche et daté 54. Collection M. Paul Hervieu, Nice.

122. PASTEL, 1954. 0,25×0,325. Signé en bas à droite et daté 54. Collection M. Paul Hervieu, Nice.

123. PASTEL, 1954. 0,315×0,24. Signé en bas à gauche et daté 54. Collection M. Georges Ganaye, Nice.

124. PASTEL, 1954. 0,325×0,25. Signé en bas à gauche et daté 54. Collection particulière, Nice.

125. PASTEL, 1954. 0,25×0,325. Signé en bas à droite et daté 54. Collection particulière, Nice.

126. PASTEL, 1954. 0,325×0,25. Signé en bas à gauche et daté 54. Collection M. Paul Hervieu, Nice.

127. PASTEL, 1954. 0,25×0,32. Signé en bas à gauche et daté 54. Collection particulière, Nice.

128. PASTEL, 1954. 0,25×0,325. Signé en bas à gauche et daté 54. Collection particulière, Nice.

129. PASTEL, 1954-1955. 0,55×0,46. Signé en bas à gauche, non daté. Collection M. Jacques Jourda, St-Cloud. *Bibl.* — Michel Ragon, Atlan, Fall, Paris, 1962, p. 41.

130. PASTEL, 1955. 0,54×0,45. Signé en bas à droite. Collection particulière, Paris.

131. PASTEL, vers 1955. 0,46×0,55. Collection M. S. Tarica, Paris.

132. COMPOSITION SUR FOND VERT, 1955. Pastel, 0,55×0,46. Signé en bas à gauche. Collection M. Roger Vivier, Paris.

133. PASTEL, vers 1956. 0,55×0,46. Signé, non daté. Collection M. Mared, Paris.

134. PASTEL, vers 1956. 0,55×0,46. Signé en bas à droite. Collection M. René Sauvage, Paris.

135. PASTEL, 1956. 0,25×0,315. Signé en bas à gauche et daté au dos 56. Collection particulière, Paris. *Exp.* — Galerie Bing, Paris, 1956.

136. COMPOSITION, vers 1956. Pastel. 0,46×0,55. Signé à gauche. Collection M. Calatchi Maer, Paris.

137. PASTEL, 1956. 0,33×0,24. Signé en bas à droite. Collection M. Georges Edberg, Paris.

138. PASTEL, 1956. 0,33×0,24. Signé en bas à droite. Collection M. Georges Edberg, Paris.

139. PASTEL, 1956. 0,24×0,33. Signé en bas à gauche. Collection M. Georges Edberg, Paris.

140. PASTEL, 1956. 0,44×0,54. Signé en bas à gauche. Collection M. Georges Edberg, Paris.

141. PASTEL, 1956. 0,33×0,41. Signé en bas à gauche. Collection Docteur Roland Baudon, Paris.

142. COMPOSITION, 1957. Pastel. 0,45×0,54. Collection M. Dupont, Lille.

143. COMPOSITION, 1957. Pastel. 1,30×0,74. Collection M. André Lefèvre, Croix (Nord). *Exp.* — Atlan, Galerie Dupont, Lille, 1957.

144. COMPOSITION, 1957. Détrempe et pastel sur carton. 0,74×1,04. Signé en bas à gauche. Collection M. Sam Cohen, Paris.

145. PASTEL, 1957. 0,24×0,31. Signé en bas à droite. Collection particulière, Paris.

146. L'OISEAU, 1957. Détrempe et pastel. 0,75×1,05. Signé en bas à droite et daté 1957. Collection M. Jacques Damase, Paris.

147. BOSPHORE, 1957. Détrempe et pastel. 0,79×1,19. Signé en bas à droite. Non daté. Collection particulière, Paris. *Exp.* — Exposition circulante en Allemagne, 1958.

148. VAUDOU, 1957. Détrempe et pastel. 1,19×0,79. Signé en bas à gauche. Non daté. Collection particulière, Paris. *Exp.* — Exposition circulante en Allemagne, 1958.

149. SARAGOSSE, 1957. Détrempe et pastel sur carton. 1,05×0,75. Signé en bas à droite. Daté au dos 57. Collection particulière, Paris. *Exp.* — Exposition circulante en Allemagne, 1958.

150. NOCTURNE, 1957. Détrempe et pastel. 0,73×1,035. Signé en bas à droite. Daté au dos 57. Collection particulière, Paris. *Bibl. et exp.* — Bernard Dorival, Atlan, Tisné, Paris, 1963, pl. 45. — Exposition circulante en Allemagne, 1958.

151. COMPOSITION, 1957. Gouache. 0,45×0,54. Signé. Collection Dupont, Lille.

152. NINIVE, 1958. Pastel. 0,31×0,24. Signé en bas à droite et daté 58. Collection particulière, Paris.

153. PASTEL, 1958. 0,33×0,24. Signé en bas à droite. Collection particulière, Paris.

154. LE NIL, 1958. Pastel. 0,46×0,55. Signé en bas à droite et daté 58. Collection M. Marcel Arland, Paris.

155. LOUQSOR, 1958. Pastel. 0,45×0,53. Signé en bas à droite, non daté. Collection particulière, Paris. *Exp.* — Aquarelles, Gouaches et pastel, Göteborg, mars 1963, cat. nº 3.

156. OPÉRA NOIR II, 1958. Détrempe et pastel sur carton. 1,20×0,80. Signé en bas vers la gauche et daté 58. Collection M. et Mme Howard B. Railey, Paris. *Bibl. et exp.* — Michel Ragon, Atlan, Fall, Paris, 1962, p. 57. — Bernard Dorival, Atlan, Tisné, Paris, 1963, pl. 51. — De l'Impressionnisme à nos jours, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1958, cat. nº [illegible].

157. LHASSA, 1958. Pastel. 0,52×0,44. Signé et daté 1958. Collection particulière, Lyon.

158. SAHARA, 1958. Pastel. 0,44×0,32. Signé et daté 1958. Collection particulière, Lyon. *Exp.* — Atlan, Galerie Malaval, 1959.

159. CHINOISERIES, 1958. Pastel. 0,52×0,44. Signé. Collection particulière, Lyon.

160. HILAREPA, 1958. Pastel. 0,52×0,44. Signé et daté 1958. Collection particulière, Lyon. *Exp.* — Atlan, Galerie Malaval, Lyon, 1959.

161. COMPOSITION, 1959. Pastel repris à l'huile sur papier. 0,24×0,31. Non signé, ni daté. Collection particulière, Paris.

162. PASTEL, 1959. 0,46×0,54. Signé en bas à droite et daté 59. Collection M. Paul Hervieu, Nice. *Exp.* — Atlan, Galerie Bing, Paris, 1959. — De groupe, Suède, 1960.

163. PASTEL, 1959. 0,54×0,45. Signé en bas à gauche et daté 59. Collection M. Pierre Bourdouil, Case de Pène (P.-O.).

164. PASTEL, 1959. 0,45×0,54. Signé en bas à droite et daté 59. Collection M. Ludovic Massé, Perpignan.

165. HAUTE ÉGYPTE, 1959. Pastel. 0,46×0,55. Signé en bas à gauche et daté 59. Collection M. et Mme Alexander Margulies, Londres.

166. PASTEL, 1959. 0,32×0,24. Non signé, ni daté. Collection M. Jacques Damase, Paris. *Bibl.* — Jacques Damase, Les Miroirs du roi Salomon, Paris, Tisné, 1962.

167. MAROC, 1959. Pastel. 0,45×0,55. Signé en bas à gauche et daté 1959. Collection Docteur Sigal, Paris.

168. PASTEL, 0,245×0,32. Signé en bas à gauche. Collection particulière, Nice.

169. MARÉE BASSE. Pastel. 0,46×0,60. Signé en bas à droite et titre : Marée basse. Collection M. Paul Hervieu, Nice. *Exp.* — Atlan, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1957, cat. nº 20. — de groupe, Suède, 1957.

170. PASTEL. 0,455×0,54. Signé en bas à droite. Collection M. Georges Ganaye, Nice.

171. PASTEL. 0,455×0,54. Signé en bas à gauche. Collection M. Georges Ganaye, Nice.

172. PASTEL. 0,315×0,24. Signé en bas à gauche. Collection M. Georges Ganaye, Nice.

173. PASTEL. 0,305×0,235. Signé en bas à gauche. Collection M. Georges Ganaye, Nice.

174. PASTEL. 0,235×0,305. Signé en bas à gauche. Collection M. Georges Ganaye, Nice.

Lithographies et sérigraphies

175. LITHOGRAPHIE, 1953. Ed. Formes de vies, 1953. Collection particulière, Paris. *Exp.* — Exposé pour la première fois.

176. OISEAU DE LUNE, 1954. Lithographie. 0,48×0,325. Ed. Gilde de la Gravure, Paris, Genève, 1954. Tiré à 220 exemplaires. Collection particulière, Paris.

177. LITHOGRAPHIE, 1955. 0,63×0,43. Projet d'affiche pour l'exposition l'École de Paris, Galerie Charpentier, Paris, 1955. Tiré à 400 exemplaires. Collection particulière, Paris.

178. LES HESPÉRIDES, 1957. Lithographie, 0,545×0,425. Ed. Musée de Poche, Paris, 1956. Tiré à 125 exemplaires. Collection particulière, Paris.

179. LITHOGRAPHIE, 1957. 0,25×0,33. Projet d'affiche pour le Musée d'Antibes, 1957. Tiré à 75 exemplaires. Collection particulière, Paris.

180. ORIENT, 1957. Lithographie. 0,535×0,435. Ed. Musée de Poche, Paris, 1957. Tiré à 125 exemplaires. Collection particulière, Paris. *Exp.* — L'estampe française contemporaine, Musée Cantini, Marseille, 1961, cat. nº 3.

181. LE SIMOUN, 1957. Lithographie. 0,40×0,53. Ed. L'œuvre gravée, Paris, Zurich, 1957. Tiré à 150 exemplaires. Collection particulière, Paris.

182. ASTARTÉ, 1958. Lithographie. 0,66×0,46. Ed. L'œuvre gravée, Paris, Zurich, 1958. Tiré à 150 exemplaires. Collection particulière, Paris.

183. LE SAGITTAIRE, 1959. Lithographie. 0,55×0,46. Ed. L'œuvre gravée, Paris, Zurich, 1959. Tiré à 100 exemplaires. Collection particulière, Paris. *Exp.* — L'estampe française contemporaine, Musée Cantini, Marseille, 1961, cat. nº 4.

184. LITHOGRAPHIE, 1959. 0,325×0,25. Projet d'affiche pour l'exposition de la Kaplan Gallery, Londres, 1959. Tiré à 80 exemplaires. Collection particulière, Paris.

185. SÉRIGRAPHIE, 1959. 0,45×0,395. Projet d'affiche pour la Galerie Bing, Paris, 1959. Tiré à 50 exemplaires. Collection particulière, Paris. *Exp.* — L'estampe française contemporaine. Musée Cantini, Marseille, 1961, cat. nº 5.

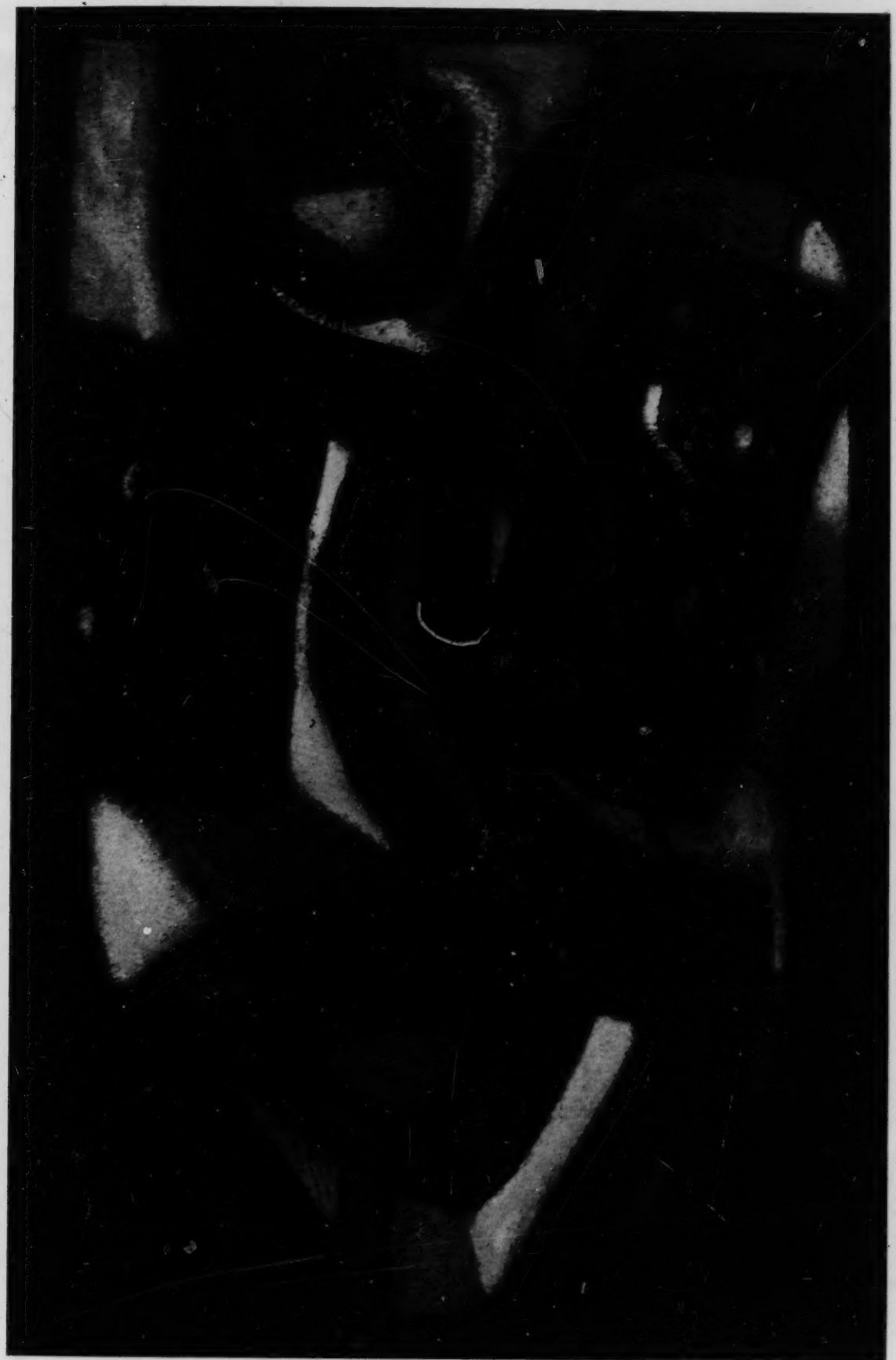
Livres illustrés

186. FRANZ KAFKA. DESCRIPTION D'UN COMBAT. Traduction de Clara Malraux et Reiner Dorland, préface de Bernard Groethuysen, lithographies originales d'Atlan. Maeght, Paris, 1946. — 7 litho. pleines pages, 4 bandeaux, 3 culs de lampes, 16 cabochons. — Collection particulière, Paris. *Exp.* — Salons de l'Hôtel du Pont-Royal, Paris, 1947. Exposition organisée par la Galerie Maeght pour la sortie du livre de luxe : Description d'un Combat, de Kafka.

187. SAINT-JUST, POUR LA DÉFENSE DE ROBESPIERRE. 6 lithographies pleines pages en couleur. Paris, 1949. Collection particulière, Paris. *Exp.* — Ce livre n'a jamais été publié et est exposé pour la première fois.

188. MICHEL RAGON. L'ARCHITECTE ET LE MAGICIEN, 7 lithographies pleines pages. La porte ouverte, Rougerie, Limoges, 1951. Collection particulière, Paris.

189. JACQUES DAMASE. LES MIROIRS DU ROI SALOMON. Encre de chine et pastel. 25 sérigraphies, 22 encres de chine couleur reproduites au pochoir. Tisné, Paris, 1962. Collection particulière, Paris. *Exp.* — Galerie Bing, Paris, 1962.



«Miroirs magiques du roi Salomon», 1959

Ce catalogue a été rédigé par
Bernard Dorival, Conservateur,
et Antoinette Huré, Chargée de Mission,
au Musée National d'Art Moderne.

Nous exprimons notre reconnaissance
aux prêteurs anonymes qui ont collaboré
à cette manifestation,
ainsi qu'aux directeurs de galeries
et aux collectionneurs suivants :

M. et Mme Arland, Paris.
M. R.A. Augustinci, Paris.
Dr Roland Baudon, Paris.
M. et Mme Henri Bénézit, Paris.
M. Pierre Bourdouil, Cases de Pène (P.-O.).
M. David Brasa, Paris.
M. Raymond Buttner, Germaine (Marne).
M. Calatchi Maer, Paris.
M. Raymond Cartier, Paris.
M. Philippe Charmet, Milan.
M. Sam Cohen, Paris.
M. Jacques Damase, Paris.
Dr Marcel Degeorges, Sancellemoz (H.-S.).
M. Georges Edberg, Paris.
Mme Lucie Eglin, Bubendorf-Bâle.
M. et Mme Roy Friedman, Chicago.
M. Georges Ganaye, Nice.
Princesse H. Gourielli (Mme Héléna Rubinstein) Paris.
M. Norman Granz, Brégansona (Suisse).
M. Léon Hardy, Paris.
M. Pierre Hardy, Paris.
M. Jacques Helft, Paris.
M. Paul Hervieu, Nice.
M. et Mme Edwin E. Hokin, Highland Park (Illinois).
Mme Arthur de Hounountz, Paris.
M. Beno d'Incelli, Paris.
M. et Mme Jarvis, New-York.
M. Jacques Jourda, Paris.
M. Henri Kamer, Paris.
Mme René Lavigne, New-York.
Mme Hélène Gordon Lazareff, Paris.
M. André Lefèvre, Croix (Nord).
M. Aimé Maeght, Paris.
Mme Clara Malraux, Paris.
M. Mared, Paris.
M. et Mme Alexander Margulies, Londres.
M. Ludovic Massé, Perpignan.
M. Jean Paulhan, Paris.
M. et Mme Howard B. Railey, Paris.
M. Albert Remy, St-Tropez.
M. et Mme S. Samuels, Liverpool.
M. René Sauvage, Paris.
M. Théodore Schempp, Paris.
Marquis de Ségur, Paris.
Dr S. Sigal, Paris.
M. André Stossel, Paris.
M. S. Tarica, Paris.
M. André Verdet, St-Paul de Vence (A.-M.).
M. Roger Vivier, Paris.
Mme de Winter, New-York.

Galerie Bing, Paris.
Galerie The Contemporaries, New-York.
Galerie Dupont, Lille.
Galerie Alfred Fischer, Paris.
Galerie Zak, Paris.

Ce catalogue édité par
le Ministère d'État/Affaires Culturelles a été réalisé
sous la direction de Jeanine Fricker en collaboration
avec Recherches et Réalisations Graphiques
et le concours de Cliché-Union, Arthéo,
Campo Photo, les Fils de P.-H. Bayvet.